



DONNE

GIULIA SIMI **Vite relazionali:** donne, lavoro e politica
nei documentari di Adriana Monti



Fra mezzogiorno e le due
La ragazza ingoia il cibo
Che ha sapore di casa e la rassicura
Fra mezzogiorno e le due
Lei tira fuori un libro come a scuola
E si nasconde per leggerlo, per non mostrare i titoli
E non turbare le altre
Legge qualche pagina e sogna
Fra mezzogiorno e le due
Aggrappa i suoi pensieri a quei sogni
Per il resto del giorno

Nella Nobili, *Quaderni della fabbrica*, 1948

¹ I dattiloscritti sono conservati all'Archivio dei diari di Pieve Santo Stefano: catalogo.archiviodiari.it/diari/2008 (ultimo accesso 30/07/2025).

² Giuliana Bruno, Maria Nadotti (eds.), *Off-Screen, Women and Film in Italy*, Routledge, London 1988, p. 98.

UN'AULA TUTTA PER SÉ: DALLA SOLITUDINE DEL LAVORO DOMESTICO ALLA SCOPERTA DELL'ALTRA

Tra il 1976 e il 1982 Amalia Molinelli, contadina dell'Appennino piacentino, poi trasferita a Milano seguendo gli spostamenti del marito per lavoro, decide di scrivere un'autobiografia. La pubblicherà nel 2002, in autonomia e senza un editore.¹ La spinta alla scrittura scaturisce in lei dall'esperienza dirompente di un corso che frequenta a partire dal 1976, quando i sindacati italiani aprono anche alle casalinghe la possibilità di iscriversi alla formazione per i lavoratori che dal 1973 era garantita nel contratto dei metalmeccanici dal datore di lavoro, unitamente a 150 ore di studio personale.

Quella che è nota come “formazione delle 150 ore” è stata una iniziativa di grande innovazione nel contesto delle riforme del lavoro nell'Italia degli anni '70, radicata nell'idea che il lavoratore e la lavoratrice avessero diritto a una formazione personale fuori dalle logiche produttive e professionali. Uno spazio di libertà formativa dove anche la riflessione femminista e l'audiovisivo come medium di esplorazione del sé e della relazione con l'altra trovano luogo e tempo di condivisione. Lo sottolineano Giuliana Bruno e Maria Nadotti nel volume da loro curato nel 1988, tra le prime pubblicazioni dedicate a cinema e donne in Italia, *Off-screen – Women and Film in Italy*. Nel dedicare un intero capitolo all'esperienza dei “corsi delle 150 ore” le autrici scrivono:

Un'altra grande innovazione del programma fu che i corsi non erano pensati per formare o riqualificare i lavoratori in funzione della loro attività lavorativa attuale, né erano corsi di aggiornamento basati sui bisogni presenti o futuri della produzione. I lavoratori tornavano a scuola per il proprio beneficio, non per quello della produzione, con insegnanti reclutati normalmente attraverso i canali ufficiali del Ministero dell'Istruzione. L'obiettivo era recuperare ciò di cui erano stati privati al momento opportuno, lavorare di meno e riflettere sulle proprie condizioni di vita e di lavoro.²

Nel caso di donne fuori dal lavoro salariato, come Amalia Molinelli, che non avevano potuto permettersi, per mancanza di strumenti socio-economici, di studiare e di vivere un tempo per la propria formazione, l'esperienza dei corsi delle 150 ore significava confrontarsi con uno spazio culturale e di riflessione condivisa, dove l'apprendimento avveniva sia nel confronto con l'insegnante, sia nel confronto tra pari con le altre donne del corso. È in questo spazio di ascolto del sé in relazione con le altre che Mo-

³ Il testo è pubblicato nel numero 2 del 1988 della rivista «Lapis», diretta da Lea Melandri. Amalia Molinelli, «I pensieri vagabondi di Amalia», «Lapis» 2, 1988, pp.49-54, p. 50.

⁴ Stefania Violi, «Declinare le differenze. Intervista a Lea Melandri», in «DWF» 103/104, lug-dic 2014, pp. 87-100, pp.92-93. Si veda il contributo di Lea Melandri pubblicato recentemente su *Flash Art* dal titolo «Un Sessantotto durato un decennio», «Flash Art» (flash-art.it, 30 maggio 2025, ultimo accesso 30.07.2025).

linelli trova, per citare il titolo del noto testo autobiografico degli anni '70 di Marie Cardinal, «le parole per dirlo»:

Sentivo come un vuoto dentro di me e certi giorni mi chiedevo: «Che cosa ho fatto io nella mia vita?». Molto, ho fatto, ma tutto un lavoro costruttivo più per gli altri che per me. E allora uno si chiede: «Ma che vita inutile senza più nessuno scopo, a che serve e che mi resta ancora da fare?» Sempre le solite cose, le solite facce, i soliti e molto noiosi lavori casalinghi, sempre i soliti dialoghi, e perché non provare a cambiare vita? Facendo appunto la cosiddetta cultura. E tra una parola e l'altra, in quattro anni, ho anche scritto un libro. Sarà alquanto confusionato, ma la gente lo capirà lo stesso, perché questo libro l'ho intitolato «I pensieri vagabondi di Amalia», e così, solo dal titolo, si capirà che il mio vagabondare alla ricerca di qualcosa è stato costruito pian piano sui discorsi che si facevano a scuola e con l'aggiunta di qualche pezzetto di biografia sui ricordi più assurdi della mia movimentata vita di povera donna.³

Il volto di Amalia Molinelli compare fin dai primi fotogrammi di *Scuola senza fine* (1983), documentario che la regista, sceneggiatrice e docente Adriana Monti realizza a partire proprio dall'esperienza del corso di 150 ore della scuola di via Gabbro nel quartiere di Affori, nella periferia di Milano. Accompagnate dalle note festose di una fisarmonica tipica della cultura contadina romagnola, alcune donne si salutano affettuosamente. La musica è forse un omaggio alle origini geografiche e sociali di Lea Melandri, che vediamo abbracciare e baciare le altre donne tra gli alberi di un parco e i palazzi di periferia che si stagliano come le quinte di un proscenio. Docente, scrittrice, femminista militante, direttrice, tra il 1971 e il 1976, della rivista «L'Erba Voglio» insieme a Elvio Fachinelli, nel corso delle 150 ore della scuola di via Gabbro Melandri insegnava italiano. Ricorda questa esperienza in anni recenti, in un'intervista a Stefania Violi sulla rivista «DWF»:

Nel 1976 ho cominciato a insegnare agli adulti dei corsi 150, il primo corso fatto aprire, nonostante le resistenze del sindacato, da un gruppo di donne casalinghe [...] Quando mi sono trovata con donne che tornavano a scuola dopo tanti anni di vita trascorsa nelle case, come mogli e madri, tutto il sapere teorico accumulato nei gruppi femministi è stato rimesso in discussione: ho dovuto fare i conti nuovamente con le vite reali che mi interrogavano come donna ma anche come intellettuale, mi costringevano a tornare sul mio percorso scolastico, su che cosa aveva significato per me – femmina, figlia di contadini – studiare. Mi interrogavano su cosa erano stati dieci anni di femminismo. Le donne che ho incontrato nei corsi assomigliavano alle mie zie, alle mie nonne, a quelle del paese in cui ero cresciuta, e in qualche modo di nuovo mi portavano a rovistare in quel passato.⁴

Dopo il prologo, un cartello ci introduce al contesto di realizzazione del film: «Nel 1976/77, per iniziativa di 20 donne della zona, per lo più casalinghe, viene istituito presso la scuola di via Gabbro un corso 150 ore». Il cartello che precede la prima sequenza, tuttavia, ci avverte che quello che vedremo risale a un anno di distanza, tra il 1978 e il 1979. Ci immergiamo dunque in un tempo successivo al corso, nel tessuto di un'esperienza di apprendimento che ha sconfinato da tempi e spazi della scuola. La camera 16mm di Adriana Monti inquadra in campo lungo le strade di una periferia desolata: i parcheggi riempiti dalle auto, i pilastri giganti di palazzi di recente costruzione, i marciapiedi vuoti. Ma un taglio di montaggio ci riporta immediatamente a una visione affettiva: una donna con le buste della spesa

sorride guardando e avvicinandosi alla camera. È lo sguardo di prossimità e di intimità tipico dei film di famiglia, che immediatamente ci catapulta in una visione partecipata, dove siamo indotti a immaginare una relazione attiva tra chi riprende e chi è ripresa. Così non ci sorprende il fatto di trovarci, subito dopo, tra gli spazi angusti di una cucina, accanto ai corpi di donne che preparano il pranzo, assaggiando spaghetti in cottura tra chiacchiere e risate, per sedersi poi, tutte assieme, a tavola: i primi piani dei loro volti intenti nella conversazione e nel consumo del cibo si alternano all'impiattamento degli spaghetti. E mentre ancora ascoltiamo il passo allegro della fisarmonica in un rimando alla cultura rurale, la carta da parati in pieno stile optical anni '70 contorna le acconciature dal taglio corto di donne che si riappropriano dei ritmi vitali negli spazi angusti e soffocanti della modernità metropolitana. Fiaschi di vino in vetro e vimini, pani a forma di rosetta, fette di salame e formaggi affollano la tavola nella scelta di riprendersi, forse, l'autenticità di una vita pre-moderna e perduta, dove anche l'incontro tra donne appariva più semplice che nel confinamento urbano.

“Mio figlio mi ha detto: esci mamma, vai fuori, cosa stai lì tutto il giorno a guardare i mobili?... Praticamente mi ha dato uno spintone fuori dalla porta: io ero lì, lui mi ha dato uno spintone e io quando sono uscita non son più tornata dentro”. Il primo racconto che ascoltiamo è quello di Teresa Peset. Sappiamo, dalle parole di Adriana Monti sulle modalità di produzione del film, che la prima parte è frutto di un lavoro collettivo, nell'idea di un vero e proprio autoritratto di gruppo. Alla cornice di un fare cinema condiviso fa riferimento la stessa Teresa, che tra le risate ripete il meccanismo del ciak: “ah, quando loro fanno ciak cominciamo, non finiamo? Ah, tutta un'altra roba eh!”. In questo clima di agio e di leggerezza nel quale veniamo trascinati e nel quale riconosciamo gesti e spazi della relazione politica tra donne, Teresa riprende il suo racconto. “Intanto è già una scuola che si parla con la gente. È già qualcosa no? Parlare ed essere ascoltati!” Teresa usa il maschile, e forse in modo involontario sottolinea così, in una prospettiva intersezionale, il fatto che la riduzione al silenzio non riguarda solo l'essere donna, ma anche la provenienza popolare che innesta meccanismi di inadeguatezza, dove la presa di parola è spesso difficile e bloccata da sistemi di autocensura frutto di condizionamenti culturali. Il suo punto di vista si chiarisce nella prosecuzione del racconto: “Senti, com'è che hai conosciuto l'Amalia?” Le chiede, forse Lea Melandri, in voce fuori campo: “Ma, pensa... Quella donna lì di campagna. Chissà perché verrà a scuola, ho detto... Bon... Come me? [...] Anche io sono una di campagna. Una volta mi vergognavo, adesso ci tengo. Sono una provinciale. Sono una paesana”. La conversazione insiste sul tema della presa di parola, anche attraverso la scrittura, e con la manifestazione della consapevolezza di potersi affidare alla parola delle altre se la propria non scorre ancora con la stessa forza: “Amalia era come se parlasse un po' anche per me”, dichiara un'altra corsista, Ada Flaminio. Dell'esperienza del corso tuttavia resta proprio la forza del raccontarsi tra pari – “erano trent'anni che aspettavamo quell'ambiente lì di parlare”, afferma ancora Teresa, sottolineando di nuovo il disagio dell'essere ridotte al silenzio. D'altra parte, ricorda Adriana Cavarero,

“Alle donne si addice il silenzio”, proclama un celebre adagio della saggezza patriarcale, apprezzato non solo da Aristotele. Sempre in materia di proverbi, “il silenzio è d'oro” significherebbe qui: “chi tace, acconsente”. Ossia obbedisce, come è giusto che facciano figlie e spose. A fil di logica,

⁵ Adriana Cavarero, *A più voci: filosofia dell'espressione orale*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 130.

⁶ Giuliana Bruno, Maria Nadotti (eds.), *Off Screen*, cit., p. 8.

⁷ Dalle parole di Lea Melandri: "A Milano, i due gruppi più rappresentativi di questa svolta sono: il 'gruppo n.4' della Libreria delle donne, e il gruppo 'sessualità/scrittura', promosso da me, Lidia Campagnano, Paola Redaelli, Paola Melchiori e altre, legato anche ai corsi 150 ore" (Lea Melandri, "La protesta estrema del femminismo", in Teresa Bertilotti, Anna Scattigno (a cura di), *Il Femminismo degli anni Settanta*, Viella, Roma 2005, pp. 81-98, p. 93").

⁸ Sulla pratica della scrittura del sé e sull'idea di donne come gruppo cfr. Giulia Simi, "Parole impreviste. La sofferenza nell'autobiografia delle attrici italiane dopo il femminismo", *L'avventura*, 2/2024, pp. 11-33. Sull'idea di una relazione tra donne come sorellanza si veda invece Monica Farnetti, *Sorelle: Storia letteraria di una relazione*, Carocci, Roma 2022.

⁹ Intervista con Camille Dumont in Id. e Camilla Paolino (eds.), *Gervasia Brocson, Série Entretiens pour un film*, pubblicazione digitale in CreativeCommons, p. 35 (editions-clinamen.com, ultimo accesso 29/07/2025).

¹⁰ Monti dà conto in più occasioni della difficoltà a concludere il film mantenendo un'autorialità collettiva e di come la struttura per capitoli dedicati a singole donne sia stata, di fatto, influenzata dalla necessità di operare in autonomia. La

come rimedio della ciarla femminile, la perfezione sarebbe dunque la donna muta.⁵

Una pratica di apprendimento a partire dall'autonarrazione che certamente ha radici nell'esperienza dei collettivi femministi, nonché nella ormai diffusa teoria e pratica storiografica della microstoria (spesso, peraltro, concentrata su esperienze di lavoratori e lavoratrici), ma anche nel dibattito che in quegli anni si sviluppa attorno all'educazione democratica. Lo ricordano ancora una volta Giuliana Bruno e Maria Nadotti:

Esse si confrontano con la Storia portando con sé sia la forza che la fragilità dell'insorgenza delle microstorie, dei *savoirs mineurs*, dei saperi locali, delle voci specifiche e represses in cui emergono la sessualità e l'inconscio in tutta la loro "differenza", unicità e diversità. Raramente è stato possibile, o desiderabile, capitalizzare la ricchezza e la sottigliezza di risultati e scoperte che spesso sono visibili e comprensibili solo per chi vi ha partecipato direttamente, renderli visibili all'esterno, permanenti o anche solo semplicemente registrarli.⁶

Il riferimento delle autrici, tuttavia, non è in quel caso all'esperienza del corso delle 150 ore, bensì a quella di poco precedente dei cosiddetti *Gruppi dell'inconscio*, di cui Monti faceva parte. È legata a questi anche l'attività del gruppo "sessualità/scrittura",⁷ a cui ancora una volta lo sguardo della filmmaker, attraverso una cinepresa Super8, rivolge la sua attenzione. Il film ci permette di entrare nei piccoli gesti di un'elaborazione del pensiero e del riconoscimento del sé che avviene nella dinamica dell'ascolto e della presa di parola tra donne. Nella scelta di indagare la fenomenologia fisica di questa esperienza, Monti ci immerge in volti assorti nell'ascolto o intenti a parlare; mani che accompagnano la parola nel classico gesticolare tipico della lingua italiana e fendono l'aria come i direttori di orchestra; mani, ancora, che accarezzano una guancia o intrecciano fili in una postura d'ascolto attivo; mani, infine, che scrivono. Come in un'indagine compiuta sul filo di frammenti indiziari in una ricerca del sé che è individuale e allo stesso tempo relazionale, il quadro d'insieme si compone alla fine. Nelle ultime inquadrature, il gruppo si rivela: i corpi di donne seduti per terra trovano una loro posizione comoda sopra cuscini o con le spalle appoggiate al muro. E appaiono una e tante allo stesso tempo.⁸ *Il piacere del testo* è un vero e proprio ascolto visivo di una pratica di scambio e di parola condivisa iniziata già nei *Gruppi dell'inconscio*. È la stessa regista a ricordare come quella esperienza fosse alla base anche dello stile scelto per *Scuola senza fine*. Così in un'intervista recente:

Ora penso che il mio stile nel girare film provenga da questo tipo di esperienze, dove tutti avevano una voce. Nel 1977, il «Gruppo inconscio» di cui facevo parte volle approfondire la struttura del linguaggio, così il gruppo si trasformò in «Scrittura e sessualità», e più tardi, fu collegato alla rivista *Lapis*.⁹

Se la prima parte del film ci immerge in un momento socializzante e comunitario come quello del pranzo, la seconda si compone invece di ritratti dedicati a singole donne.¹⁰ La forma del ritratto, che ritorna, come vedremo, anche in *Filo a Catena* e nel lavoro del 1991 dall'esplicito titolo di *Ritratti*, è indagata in più occasioni dalle pratiche audiovisive delle donne tra anni '60 e '80, in un evidente desiderio di ascolto e riconoscimento

prima parte del video è costruita su interviste collettive durante gli incontri di socializzazione. Cfr. Adriana Monti, "Introduction to the Script of *Scuola senza fine*", in Giuliana Bruno, Maria Nadotti (eds), *Off Screen*, cit., pp. 83-96.

¹¹ Su questi temi cfr. Giulia Simi, "Soggetti imprevisi. Le avanguardie dagli anni Sessanta a oggi", in Laura Buffoni (a cura di), *We Want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2018, pp. 82-109; Jennifer Malvezzi, "Non so essere regista di me stessa e nemmeno attore". Il cinema dell'autocoscienza delle amatrici italiane", «Arabeschi», 10, 2017, pp. 490-493.

dell'altra, ma anche in quello di portare su schermo la varietà delle vite e delle storie delle donne che, come accade per i soggetti marginalizzati, faticano a incarnarsi in una realtà multiforme, finendo piuttosto nelle categorie stereotipate di tipologie fisse e opprimenti.¹¹ A questo certamente contribuisce la bassa presenza delle donne nella vita lavorativa pubblica, che confina le casalinghe in una cornice identitaria immobile e bidimensionale, dove la profondità dei vissuti appare imperscrutabile agli altri e alle altre come a sé stesse. Ascoltarne la varietà di voci, di accenti, di linguaggi e di gesti ci immerge in visioni prossime e allo stesso tempo larghe, dove il percorso di apprendimento del sé si traduce, appunto, in una "scuola senza fine".

Così Amalia Molinelli può raccontare con la propria voce dalla leggera inflessione cantilenante il vissuto del suo lavoro nei campi, fin da bambina, e la potente esperienza di una spiritualità germinata nel fare – "quando andavo a tagliare l'erba in posti pericolosissimi che neanche le capre ci s'attaccavano e mentre procedevo nel mio lavoro la mia mente recitava in continuazione 'signore aiutami signore aiutami' e mi sentivo tranquilla: dicendo così non c'era dubbio che non sarei scivolata".

Dalle parole di Antonia Daddato, invece, che ascoltiamo mentre vediamo le sue mani che con sapienza e precisione rinvasano gerani, apprendiamo la forza dello stare tra donne, creando un clima di amicizia e di fiducia, ma anche la difficoltà di portare avanti questa amicizia e questo scambio una volta tornate alla vita senza scuola.

Ma riunirsi tra donne senza il pretesto della scuola o del lavoro non è affatto facile. Vuol dire affrontare una serie di difficoltà da non sottovalutare. Prima di tutto, metterei la resistenza che trova in famiglia chi come me non si sognava di poter respirare senza il consenso di qualcuno: marito, figli, parenti vari. E poi, che è ancora peggio, una volta strappate alcune ore alla casa o al solito trantran si trova come impedita, bloccata da quello che io chiamo molto semplicisticamente l'abitudine a non far niente per sé stessa.

Un ritratto è dedicato anche alla loro insegnante, Lea Melandri, che vediamo nella sua casa di Milano ma anche in quella della famiglia nei pressi di Ravenna. La sentiamo allora leggere estratti dai suoi diari, scritti durante l'esperienza di insegnamento, dove emerge la forza dirompente di un'esperienza in grado di rovesciare l'ordine rassicurante di una consuetudine ordita negli stereotipi borghesi e patriarcali.

Dicembre 1977. Le 150 ore sono il luogo più interessante e più bizzarro che la sinistra abbia creato in questi ultimi anni. Si può entrare in un'aula come è capitato a me e trovare venti donne che discutono vivacemente del piano regolatore e di quei deserti sovraffollati che sono le città. E viceversa scoprire nell'aula accanto un gruppo di operai chimici che confusi con il fumo da osteria parlano dell'amore.

CASALINGHE O LAVORATRICI?

La sequenza finale è anticipata dal cartello "Affori, primavera 1980". Le immagini che seguono sono riprese di donne intente a truccare e travestire i loro corpi, forse per una pratica teatrale. In un'aula di scuola, con i banchi uniti per permettere più facilmente un lavoro condiviso, le donne si truccano l'una con l'altra, si scrutano con specchietti portatili, sorridono guardan-

¹²Giuliano Perego, “Da ottobre a Sesto casalinghe a scuola”, «Il Corriere della Sera», 10 Luglio 1976, p. 9.

¹³*Tutte noi donne siamo casalinghe*, documento per l'8 marzo prodotto dal gruppo femminista padovano di Via Tadi, 1975.

¹⁴Cfr. Flavia Dalila D'amico, “Immagini dissidenti”, in Cosetta Saba e Valentina Valentini (a cura di), *Videoarte in Italia. Il video rende felici*, catalogo dell'omonima mostra 12 aprile - 4 settembre 2022, Roma: Treccani, 2022, 317-345.

¹⁵Cfr. Chiara Gamba, Franca Geri, Adriana Monti, Grazia Zerman, *Siamo tante, siamo donne, siamo stufe!*, Collettivo Editoriale Femminista, Nuovi Editori, Padova 1975, p. 10

¹⁶Intervista con Camille Dumont in Id. e Camilla Paolino (eds.), *Gervasia Brocson*, cit., p. 28.

do le loro reciproche trasformazioni. Riconosciamo alcune delle donne viste e ascoltate prima. In *voice over*, ascoltiamo:

Le 150 ore sono una conquista dei lavoratori, conseguita dopo anni di lotta. Fino a poco tempo fa erano accessibili solo ai lavoratori di grandi aziende, ma da un po' di tempo sono state estese anche alle casalinghe e ai pensionati. Il nome 150 ore è derivato dal fatto che ai lavoratori delle aziende che frequentano questa scuola vengono pagate 150 ore di quelle occupate a seguire il corso. In realtà le ore di scuola sono 350. Quest'anno alla scuola di via Gabbro si frequentava per 4 giorni alla settimana e si facevano 3 ore al giorno. [...] Invitiamo le casalinghe a uscire di casa per pensare un poco anche a sé stesse, non se ne pentiranno.

Nel permettere alle casalinghe di seguire la stessa formazione dei lavoratori, la sinistra italiana intercetta il discorso politico di alcuni gruppi femministi, che proprio negli stessi anni chiedono il salario domestico. L'intreccio sembra essere avvenuto tuttavia su presupposti distinti. L'allora segretario dei metalmeccanici dell'area milanese, Laudini, dichiarava a «Il Corriere della Sera»: “queste ultime [le casalinghe, *NdR*] possono trovare, in un momento di studio e di dibattito collettivo, un'occasione reale di superamento di una condizione di emarginazione dovuta alla disoccupazione obbligatoria che si maschera appunto dietro la definizione di casalinga”¹²; mentre in uno dei numerosi manifesti prodotti dai collettivi femministi nella prima metà degli anni '70 si legge:

Cosa vuol dire essere casalinga? Vuol dire lavorare dentro casa. Vuol dire essere nel luogo di lavoro 24 ore su 24. [...] Non è solo il numero di ore che rende faticoso il lavoro in casa, ma le specifiche mansioni di cui è composto: cucinare, stirare, fare la spesa, tenere in ordine la casa, lavare i piatti... una serie di lavori sempre uguali e ripetitivi. Inoltre il lavoro domestico può portare una serie di malanni di vario tipo: artrite, dolori, malattie della pelle derivate dall'uso di detersivi, vene varicose, esaurimento nervoso, stanchezza cronica, mal di testa, etc...¹³

La stessa Adriana Monti, parte del gruppo milanese Lotta Femminista per il Salario Domestico, aveva realizzato nel 1974, due anni prima che i corsi delle 150 ore fossero aperti alle donne, un documento dal titolo *Siamo tante, siamo donne, siamo stufe!* insieme a Chiara Gamba, Franca Geri, Grazia Zerman.¹⁴ Le quattro autrici avevano in realtà tradotto nella forma del fototesto l'esperienza di una proiezione performativa che combinava diapositive, musica e testi in *voice over*. Definita con il termine “audiovisivo” – “un audiovisivo è costituito da un certo numero di fotografie, (diapositive), che vengono proiettate su di uno schermo, sincronizzate su di un nastro magnetico su cui sono incisi il parlato e la colonna sonora dell'audiovisivo stesso”, si legge in una nota del documento¹⁵ – la proiezione venne presentata nel contesto della fabbrica:

Ricordo che durante la campagna per il divorzio nel 1974, il nostro gruppo di Lotta Femminista di Milano presentò l'Audiovisivo – una serie di diapositive con un impianto audio, di quasi trenta minuti – agli operai della catena di montaggio auto della fabbrica Alfa Romeo vicino a Milano. Fu il primo lavoro audiovisivo sulla condizione femminile italiana.¹⁶

La scelta di confrontarsi con un fare creativo e tecnico dal quale le donne erano spesso escluse diventa un atto militante e sovversivo; confrontarsi

¹⁷ Chiara Gamba, Franca Geri, Adriana Monti, Grazia Zerlan, *Siamo tante, siamo donne, siamo stufo!*, cit., p. 12.

¹⁸ Intervista per Criterion Collection, disponibile sul canale youtube dell'editore (youtube.com, ultimo accesso 30/07/2025), trad. mia.

¹⁹ Promossa dalla Regione Lombardia e finanziata dall'allora CEE, la scuola, fondata nel 1981, era situata prima in via Moscova e poi in via Mongolfa, in una ex casa popolare, e permetteva a 20 studenti di percepire una borsa di studio di 200.000 lire per potersi mantenere durante la frequenza della scuola.

²⁰ Barbara Hammer, "Creative Teaching Spaces: Home Movies", in Charlotte Bunch and Sandra Pollack (eds.), *Learning Our Way, Essays in Feminist Education*, 219–23. Trumansburg: The Crossing Press, 1983.

con il medium audiovisivo e le sue caratteristiche tecniche per tradizione negate alle donne diviene dunque uno spazio di trasformazione del sé. Così si legge nell'introduzione del documento di Lotta Femminista:

Per realizzarlo, infatti, abbiamo dovuto superare difficoltà sia oggettive che soggettive. Abbiamo dovuto impadronirci di mezzi a noi sconosciuti, che ci erano sempre stati negati, e vincere la nostra storica insicurezza. E abbiamo scoperto di saper scrivere il testo del "parlato", trovare il materiale fotografico, fare le elettriciste e le tecniche del suono, ecc. ecc. È stata una piccola lotta che ognuna di noi ha dovuto sostenere giornalmente contro il proprio passato, per smantellare i condizionamenti che inchiodano noi e le altre donne alla sfiducia, all'insicurezza e alla dipendenza da altri.¹⁷

Esattamente nello stesso anno in cui il testo viene pubblicato da una delle case editrici della militanza femminista sorte in quegli anni proprio per sostenere la diffusione della produzione culturale e politica delle donne, Chantal Akerman era a Cannes con *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, dove l'alienazione di una casalinga è scrutata nella durata stessa dei gesti ripetuti e spesso invisibili della vita quotidiana delle donne. In una intervista del 2009, la regista dichiara: "Ho fatto questo film per dare un'esistenza cinematografica a questi gesti che sono generalmente svalutati". E nota, ancora:

all'epoca era importante avere una troupe che fosse all'80% composta da donne. Era molto difficile perché non si trovavano donne direttrici della fotografia – non veniva data loro fiducia e veniva considerato un mestiere prettamente maschile. Tecniche del suono praticamente non esistevano. [...] Non c'erano neanche le tecniche delle luci. Ma io volevo dimostrare che tutto era interamente possibile. E così lo abbiamo fatto.¹⁸

La pratica di Adriana Monti, d'altra parte, è stata fin da subito marcata dalla formazione all'audiovisivo, sia attraverso la Scuola di Cinema Albedo¹⁹ – con un'idea di spazio di apprendimento permanente aperto 7 giorni su 7 24 ore su 24, che permettesse a chi lavorava di studiare anche la sera – sia attraverso il suo impegno nella cooperativa Gervasia Broxon, fondata dalle stesse donne che avevano partecipato al corso delle 150 ore. In questa idea della formazione alle donne come atto artistico e politico, Monti è in risonanza con quelle internazionali. La filmmaker femminista Barbara Hammer, che non riesce negli anni '70 a trovare lavoro come insegnante di cinema per motivi di discriminazione sessuale, decide di intraprendere un'attività di formazione casalinga alle donne. Nel suo *Creative Teaching Spaces: Home Movies* (1983) scrive:

Molte donne si avvicinano con trepidazione a cineprese, registratori a nastro ed apparecchiature di montaggio, talvolta persino con terrore. Alcune studentesse mi hanno raccontato di aver fatto sogni in cui causavano incidenti e distruggevano l'attrezzatura mentre stavano imparando a fare cinema. L'introduzione alle cineprese personali in un contesto domestico è meno minacciosa. La studentessa ha così l'opportunità di esprimere le proprie paure, prendersi il suo tempo e maneggiare l'attrezzatura in un'atmosfera rilassata.²⁰

La casa, allora, può trasformarsi da spazio di segregazione e di confinamento a luogo di crescita, condivisione, creazione, rinascita, dove il lavoro delle donne trova nuove, possibili, forme espressive.

²¹ Le encicliche sono accessibili dal sito del Vaticano (vatican.va, ultimo accesso 30/07/2025).

²² Su questo e più in generale sul lavoro delle donne in Italia cfr. Alessandra Pescarolo, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella, Roma 2019.

²³ Il film è stato recentemente presentato al Festival di Bellaria, all'interno di un programma, *Le avventurose*, dedicato alle indipendenti italiane, a cura di Daniela Persico.

IL LAVORO OPERAIO: FILO A CATENA

Nello stesso documento *Siamo tante, siamo donne, siamo stufe!* Gamba, Geri, Monti e Zerman ricordano una pubblicità fascista della macchina da cucire Singer. Vi si legge: “Voi vi preparate al libro e al moschetto, le vostre sorelle devono prepararsi alla Singer”. Lo scoraggiamento del lavoro fuori casa, ricordano ancora le autrici, è portato avanti con l'appoggio della Chiesa, che intercetta e trova le proprie parole per fermare le prime spinte all'emancipazione delle donne. Nell'enciclica *Casti Connubii*, emanata il 31 dicembre del 1930, si legge:

Questa emancipazione, dicono, dovere essere triplice: nella direzione della società domestica, nell'amministrazione del patrimonio, nell'esclusione e soppressione della prole. La chiamano emancipazione sociale, economica, fisiologica; fisiologica in quanto vogliono che la donna, a seconda della sua libera volontà, sia o debba essere sciolta dai pesi coniugali, sia di moglie, sia di madre (e che questa, più che emancipazione, debba dirsi nefanda scelleratezza, già abbiamo sufficientemente dichiarato); emancipazione economica, in forza della quale la moglie, all'insaputa e contro il volere del marito, possa liberamente avere, trattare e amministrare affari suoi privati, trascurando figli, marito e famiglia; emancipazione sociale, in quanto si rimuovono dalla moglie le cure domestiche sia dei figli come della famiglia, perché, mettendo queste da parte, possa assecondare il proprio genio e dedicarsi agli affari e agli uffici anche pubblici. Ma neppure questa è vera emancipazione della donna, né la ragionevole e dignitosa libertà che si deve al cristiano e nobile ufficio di donna e di moglie; ma piuttosto è corruzione dell'indole muliebre e della dignità materna, e perversione di tutta la famiglia, in quanto il marito resta privo della moglie, i figli della madre, la casa e tutta la famiglia della sempre vigile custode.²¹

Allo scopo di scoraggiare le donne al lavoro fuori casa, l'etica fascista promuove un'attività domestica a vasto raggio, che insieme alla pulizia della casa, la lavanderia, l'approvvigionamento e la preparazione del cibo, la cura e l'educazione dei bambini, include dunque il confezionamento degli abiti di famiglia, facilitato dalle nuove e performanti macchine da cucire.

D'altra parte, la lunga e altrettanto simbolica tradizione del rapporto tra donne e industria tessile è forse uno degli spazi di porosità più densa tra il lavoro dentro e fuori casa delle donne: pagato, non pagato, pagato in nero.²² Le donne hanno filato, cucito, confezionato, nelle fabbriche e in casa, sopportando ritmi e modalità di lavoro servili e trovandosi, spesso, estromesse dal mercato nelle ripetute crisi che il settore ha subito negli anni. Quando Adriana Monti realizza in video *Filo a catena* è il 1986,²³ e l'industria tessile italiana, ancora a forte componente femminile, inizia a risentire dell'incipiente globalizzazione. La crisi è tuttavia solo sullo sfondo di quello che appare come un autoritratto di gruppo, dove alcune operaie, la direttrice e la proprietaria – anch'essa, prima, operaia – condividono tempi e spazi di un quotidiano fatto di gesti ripetuti e piccole ritualità: il cuscino portato da casa per migliorare la scomoda seduta di legno; la radio accesa per accompagnare il ritmo delle cuciture e coprire il rumore delle macchine. Le mani scivolano sulle stoffe e accarezzano orli e pieghe con la velocità e la sicurezza di un automatismo, ma la vita di questa piccola azienda tessile è intervallata dalle immagini in lento camera-car di un bosco illuminato dal sole. Le parole di Simone Weil scorrono su questa visione di libertà e di risonanza con il tempo ciclico e vitale della natura: “Il lavoro manuale. Il tempo che penetra nel corpo. Che sia regolare e inesorabile. Ma vario, come i giorni e le stagioni”, si ascolta nel primo inserto.

²⁴ Cfr. Anna Rita Calabrò, Laura Grassi, *Dal movimento femminista al femminismo diffuso. Ricerca e documentazione nell'area lombarda*, Franco Angeli, Milano 1985.

²⁵ Intervista con Camille Dumont in Id. e Camilla Paolino (eds.), *Gervasia Brocson*, cit., p. 33.

Nella postura che contraddistingue il suo fare cinema, che è quella di un'osservazione empatica, la camera di Monti indaga in inquadrature di dettaglio gli oggetti che compongono il lavoro quotidiano di queste giovani lavoranti: l'ago della macchina, il nastro adesivo per il confezionamento dei pigiama, gli scarti delle stoffe, le maglie e i pantaloni piegati in pochi gesti sicuri e ripetuti. Le storie di vita si dipanano insieme ai cumuli di stoffe in attesa di cucitura: vite difficili, spesso dolorose, dove la televisione ha preso il posto del cinema come spazio per sognare una vita nuova, fuori dalla miseria economica e dalla noia. Così la più giovane delle operaie sogna un "lavoro nello spettacolo". E racconta: "Quando andavo in questa TV privata, pensavo, ad esempio: se potrei continuare, mi piacerebbe molto. Mi metterei d'impegno... Ma appunto visto che non ce l'ho fatta con le negazioni dei miei genitori, allora... il desiderio è già partito, è morto". La sua voce, come quella di molte donne che ascoltiamo nei film documentari di Monti, si articola nelle cadenze della lingua sub-standard, dove saltano le regole grammaticali, abbondano gli anacoluti, compaiono regionalismi. È la lingua di una parola che fluisce libera, senza inceppi, che scorre mentre vediamo le sue mani che scompaiono tra le pieghe delle stoffe e i suoi polsi adornati di bracciali a catena argentati che tintinnano tra le maniche delle maglie e le gambe dei pantaloni. La musica che ascoltiamo sullo sfondo delle sue parole è uno dei brani in vetta nelle classifiche musicali di quegli anni, *Dress You Up*, parte del secondo album di un'allora emergente Madonna, *Like a Virgin* (1984). La cantante era già un'icona delle *new girl*, modello indiscusso di moda e libertà sessuale nella nuova stagione di quello che è stato definito come "femminismo diffuso"²⁴. Alla Madonna della pellicola già cult *Desperately Seeking Susan* (*Cercasi Susan disperatamente*, 1985), sembra proprio ispirarsi la giovane operaia Emilia Lodi, che vediamo danzare in immagini che si alternano a quelle del suo lavoro nella piccola fabbrica tessile: su fondo nero, le sue anche si muovono sinuose in pantaloni di pelle, top in pizzo, collane di perle, catene in vita, calze velate e *décolleté*. Il suo corpo parla così di un immaginario di libertà nelle forme della *pop culture*: un'immagine attraversata da energia erotica, in netta contrapposizione con il modesto e ordinario pigiama di flanella piegato nelle ore di lavoro, che marca la linea di un desiderio di fuga tipico di un'età adolescenziale già interrotto nelle lunghe e poco vitali giornate lavorative. È in quella danza, forse, che Monti rinviene la traccia del "ritmo" di cui parla Simone Weil, ancora una volta evocata in una sequenza di visioni della natura che attraversano il video a intervalli regolari: "Ritmo. In ogni forma di vita vi è un ritmo da amare. Ogni vita, per quanto artificiale, è legata alla rotazione diurna del cielo e delle stagioni. Altrimenti si morirebbe".

Adriana Monti, d'altra parte, conosce bene l'esperienza della fabbrica, dove ha lavorato per quasi dieci anni:

Filo a catena [...] è stato girato dopo che ho lavorato in una fabbrica di sole donne, dal 1969 al 1979. È molto interessante come si sentono le operaie che lavorano otto ore al giorno sulla linea di montaggio. Sapevo cosa significava sentire lo stesso rumore, e vedere le donne ripetere gli stessi movimenti per ore. È importante capirlo. Simone Weil è andata a lavorare in una fabbrica per un po' per capirlo, e ci sono alcune parti nei suoi scritti che si riferiscono alla catena di montaggio degli operai. Ho usato alcune frasi del suo libro per il film.²⁵

²⁶ Simone Weil, *La condizione operaia*, Se, Milano 1994, p. 35.

Così, nell'ultima sequenza dove si affiorano i frammenti degli scritti di Weil, si ascolta:

Il tessuto del mondo è il tempo. E che cos'è il tempo al di fuori del mio pensiero? Che cosa sarebbero il presente e l'avvenire senza di me che li penso? E se essi non sono niente, l'universo è niente. Infatti, che cosa significa esistere un solo istante?

D'altra parte, la filosofa francese che aveva scelto di lasciare per un anno il mestiere di insegnante per lavorare in fabbrica (tra il 1934 e il 1935), annotava anche:

Lo sfinimento finisce col farmi dimenticare le vere ragioni della mia permanenza in fabbrica, rende quasi invincibile la più forte fra le tentazioni che comporta questo genere di vita: quella di non pensar più, unico mezzo per non soffrirne. Solo il sabato pomeriggio e la domenica mi tornano dei ricordi, dei lembi di idee, e mi ricordo che sono anche un essere pensante. [...] diventerei un animale da soma, docile e rassegnato. [...] Si è come cavalli che si feriscono se tirano sul morso – e ci si piega. Si perde persino coscienza di questa situazione, la si subisce e basta. Ogni risveglio del pensiero, allora, è doloroso.²⁶

NOTE PER UNA CONCLUSIONE: DEL MESTIERE E DELLA VITA.

Eppure è proprio il risveglio del pensiero che Monti ha perseguito attraverso la sua attività di filmmaker e di insegnante, di attivista politica, di promotrice culturale. Il suo femminismo è impastato di relazioni con donne di varia provenienza, nell'accoglienza di una trasversalità della parola e del gesto che spesso si radica anche nell'esperienza lavorativa. Per questo i suoi film hanno insistentemente indagato l'ambiente lavorativo – l'industria tessile torna, a breve distanza da *Filo a catena*, nel film di finzione in 35mm *Gentili signore* (1988) – nella convinzione, forse, di cercare nella possibilità di un fare, anche quando non avesse un riconoscimento economico, il nucleo della libertà e dell'autodeterminazione delle donne. Nell'idea che il lavoro non possa erodere il tempo di vita e che quest'ultima, tuttavia, possa con esso trovare il filo di una tessitura, il cammino delle donne nel mondo come soggetti non può che passare da una riflessione su quest'ultimo.

Nel suo documentario in video *Ritratti* (1991), Monti compone un mosaico di brevi ritratti filmati di un gruppo di donne, per lei amiche e compagne di strada, che si raccontano attraverso quella che è la loro attività lavorativa: artiste (Valentina Berardinone e Giulia degli Alberti), restauratrici (Barbara Ferriani), coltivatrici (Ottorina Pani), politiche (Maria Luisa Sangiorgio), giornaliste e traduttrici (Maria Nadotti), fotografe (Paola Mattioli), attrici (Diana Bond), scienziate (Henriette Molinari), insegnanti, operatrici culturali, scrittrici (Lea Melandri, Paola Melchiori).

Lo sguardo di Monti ne segue i gesti e i corpi che attraversano gli spazi del loro quotidiano. Ancora una volta è sulle mani che la camera si sofferma: le mani impastano, tengono e muovono con sapienza matite, pennelli, penne; battono su macchine da scrivere, avvicinano sigarette alle labbra, guidano biciclette portando bambini per le strade della città, muovono la ghiera di una macchina fotografica, aprono pacchi, curano piante, infornano impasti di pane. Alla visione di questi gesti manuali si affianca la parola,

²⁷ Simone Weil, *Quaderni*, vol. 1, Adelphi, Milano 1982, p. 348.

nel desiderio di saldare tenacemente pensiero e azione nella varietà di vite che si costruiscono nel dipanarsi del tempo quotidiano.

L'ampiezza di vite e di mestieri incarnati dai corpi di donne trova eco in una moltitudine di estetiche, nella volontà della regista di cogliere l'alchimia viva che per ogni soggettività sembra manifestarsi al momento dell'incontro con la macchina da presa. Così le trasparenze della scultura di Giulia degli Alberti attraversano e sfrangiano i contorni del suo corpo e l'atto fotografico di Paola Mattioli è colto e reso mobile in una visione mediata da dispositivi riflettenti – ampolle, superfici d'acqua. Valentina Berardinone è seguita nella creazione di un'opera pittorica, dal gesto del frottage a quello di posizionamento finale del dipinto alla parete; di Maria Nadotti, invece, ritratta sul divano, affiora solo la pelle che si staglia su fondo scuro. Le sue parole – come spesso nei ritratti di Monti – scorrono in asincrono rispetto al corpo, più volte ripreso in frammenti. Tornano ancora una volta i primi piani delle mani che fendono l'aria al ritmo della parola, quasi portatrici di un linguaggio autonomo, ma compaiono anche campi lunghi, dove emergono i contorni piccoli e tuttavia luminosi della traduttrice, che si stagliano e irradiano energia nella vastità degli spazi che la circondano. A lei sono affidate, forse, le parole che più affondano nella radice di una speranza allora in atto, dove le donne tentano di trovare la radice del sé in un tempo dove si abbatta la cesura tra lavoro e vita. Parlando del tempo passato a conversare con autori amati e da lei tradotti, Nadotti dichiara: “In questo senso a me riesce molto difficile dire ‘questo è il mio mestiere’. Mi riesce più facile dire ‘questa è la mia vita’”. Sembra essere proprio nell'impasto relazionale, infatti, la radice dell'unica forma possibile di germinazione tra vita e lavoro.

In *Gentili signore* (1988) – con l'interpretazione di Anna Bonaiuto, Marina Confalone, Angela Finocchiaro – l'esperienza di una cooperativa tessile di sole donne disegna la drammaturgia in chiaroscuro delle relazioni femminili: tradimenti, sparizioni, invidie, perdite. Quello che resta, tuttavia, non è il successo o l'insuccesso dell'impresa, non è la costruzione di un sé che passa dalla soddisfazione e dal riconoscimento di un progetto realizzato. Restano invece le relazioni, il cui sfaldarsi e ricomporsi appare l'unica traccia per ponderare un guadagno che si misura in termini di felicità affettiva e di strada compiuta assieme.

Nell'ultima sequenza del film, che in una composizione ad anello riprende, con variazione, la prima, assistiamo a una danza tra donne: le loro braccia si intrecciano, i loro sguardi si incrociano, i loro corpi sembrano trovare, pur nella fatica della metamorfosi, la concordanza di quel ritmo vitale di cui parlava Simone Weil: “Il ritmo come μεταξύ [metaxù]. Punto di contatto tra il reale e il non-esistente è il divenire. Qualcosa di sensibile, la cui realtà non è che relazione. Interamente passato e futuro, e da solo il presente. Uniforme e non-ripetizione. Fonte di un'energia che eleva”²⁷.

In questo spazio del divenire assieme, in questo passo relazionale, il lavoro si fonde e si dissolve, forse, nella vita.

ABSTRACT

Il saggio esplora il cinema documentario di Adriana Monti come spazio di attivazione politica. I suoi documentari, realizzati in gran parte attraverso pratiche partecipative e orizzontali, si configurano come atti politici che interrogano gli spazi e le forme del lavoro, da quello delle operaie a quello non pagato delle casalinghe, fino agli stessi mestieri del cinema e a nuovi modelli di imprenditoria partecipata. A partire dalla pratica femminista del riconoscimento, del dialogo e della collaborazione tra donne, Adriana Monti ha contribuito a immaginare una relazione feconda tra vita e lavoro.

Parole chiave:

femminismo italiano, women's writing, cinema indipendente, narrazioni del sé, registe italiane

This essay explores the documentary cinema of Adriana Monti as a space of political activation. Her documentaries, largely realized through participatory and horizontal practices, function as political acts that interrogate both the spaces and forms of labour: from factory work to unpaid domestic labour, and even the labour of filmmaking itself, as well as new models of collective entrepreneurship. Rooted in a feminist practice of recognition, dialogue, and collaboration among women, Adriana Monti's work has contributed to imagining a fertile relationship between life and labour.

Keywords:

Italian Feminism, women's writing, independent cinema, Self narration, Italian women filmmaker